PAŃSTWOWY TEATR im. STEFANA JARACZA

PROGRAM

NASZ BIEŻĄCY REPERTUAR:

STEFAN ŻEROMSKI
WIERNA RZEKA
(adaptacja W. Orłowskiego)

WILIAM SZEKSPIR
ANTONIUSZ I KLEOPATRA

WŁADYSŁAW ORŁOWSKI
JUTRO BERLIN

HENRY DE MONTHERLANT
MALATESTA

JEAN ANOUILH
ZAPROSZENIE DO ZAMKU

GABRIELA ZAPOLSKA
MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ

EUGENIUSZ SZWARC
NAGI KRÓL

LEON SCHILLER
1887—1954

SCHILLER ŻYWY

Dziesięć lat temu umarł Leon Schiller. Urodzony w Krakowie w roku 1887, młody muzyk i początkujący dramaturg debiutuje w roku 1918 na scenie warszawskiego Teatru Polskiego jako inscenizator i reżyser stylizowanej komedii dell'arte „Miłość i loteria". Od tego debiutu do ostatniej jego inscenizacji, moniuszkowskiej „Halki", wystawionej w roku 1953 w Operze Warszawskiej, a zatem w ciągu 35 lat pracy twórczej, Schiller wystawił na scenach polskich i zagranicznych 139 sztuk i widowisk. Te dwie liczby składają się na całą epokę w nowożytnych dziejach teatru polskiego. W tych liczbach zawiera się rewolucyjna przemiana, obejmująca wszystkie dziedziny sztuki teatralnej, zarówno teorię jak i praktykę, zarówno ideologię jak i metodę kształtowania wizji scenicznej, zarówno pojmowanie tradycji jak i torowanie nowych dróg w przyszłość polskiej sceny.

Schiller bowiem pierwszy w zaraniu minionego półwiecza sięgnął do źródeł staropolskich naszego teatru, odsłaniając w „Szopce staropolskiej", w „Historii o chwalebnym zmartwychwstaniu pańskim", w „Pastorałkach", zalążki nowej esencji widowiska. On pierwszy, poprzez „Krakowiaków i Górali" i „Skalmierzanki", „Gody weselne" i „Kram z piosenkami", „Podróż po Warszawie" i „Królowę przedmieścia", nawiązał do polskiej tradycji ludowej, ukazując jej nieprzemijające walory artystyczne i kulturowe. To Schiller, poprzez odkrywcze inscenizacje arcydzieł romantyzmu polskiego, takich jak „Dziady" i „Nieboska komedia", „Kordian" i „Samuel Zborowski", „Wyzwolenie" i „Achilleis", uwidocznił monumentalne zarysy teatru ogromnego, teatru dla mas, o którym marzyli Mickiewicz i Wyspiański. To Schiller, artysta rewolucyjny w istotnym sensie tego słowa, pokazał nieprzeczuwane możliwości tkwiące w teatrze zaangażowanym ideowo i politycznie, lansując utwory postępowych dramaturgów i poetów, takie między innymi jak „Krzyczcie, Chiny", „Opera za 3 grosze", „Cjankali", „Przygody dzielnego wojaka Szwejka", „Kapitan z Koepenik", „Przestępcy". I wreszcie Schiller, niestrudzony poszukiwacz i reformator, unowocześnił scenę polską, zaszczepiając jej najcenniejsze zdobycze awangardy teatralnej, stosując konsekwentnie zasadę gry zespołowej, szeroką orkiestrację mas, nową technikę świateł, wieloplanową konstrukcję przestrzeni scenicznej, intelektualny rygor znaków i symbolów umownych.

Ale Schiller był nie tylko odnowicielem tradycji postępowych, rzecznikiem teatru ludowego, twórcą setek postaci scenicznych, organizatorem wielkich przedstawień, wykonawcą testamentu Mickiewicza i Wyspiańskiego. Schiller był także pierwszym w Polsce teatrologiem, krzewicielem nowej myśli teatralnej, aktywistą społecznym, inspiratorem ruchów amatorskich, fundatorem scen i pism teatralnych; był także i nade wszystko pedagogiem, założycielem i kierownikiem Wydziałów Reżyserskich w Wyższych Szkołach Teatralnych, wychowawcą kilku pokoleń reżyserów, teoretykiem i szermierzem sztuki socjalistycznej. Był tym wszystkim naraz, był więc w najpełniejszym, renesansowym znaczeniu tego słowa Artystą Teatru.

Związki Schillera z Łodzią są zbyt dobrze i zbyt powszechnie znane, aby należało je tutaj szczegółowo omawiać. Warto jednak przypomnieć, że w roku 1929, wygnany z Warszawy przez reakcję sanacyjno-endecką, Schiller znalazł schronienie w naszym Teatrze za dyrekcji Karola Adwentowicza; że w owym bojowym sezonie 1929—30 teatr polityczny jak nigdy przedtem i nigdzie indziej doszedł do głosu w 4 sztukach wybranych i wystawionych przez Leona Schillera: w „Rywalach", amerykańskim dramacie antyimperialistycznym, w „Przygodach dzielnego wojaka Szwejka" Jarosława Haszka, drapieżnej satyrze na tępą i bezmyślną biurokrację wojenną, w „Cjankali", reportażu obyczajowo-społecznym Fryderyka Wolffa i w „Przestępcach", sztuce antyburżuazyjnej Ferdynanda Brüknera. Cztery te pozycje wypełniły prawie cały sezon i głośnym echem odbiły się w całej Polsce. Mimo nagonki i kampanii oszczerstw, wszczętej przez prasę sanacyjno-endecką, mimo cuchnących bomb rzucanych przez podejrzaną młodzież i wynajętych demonstrantów, udało się jednak, jak twierdzi sam Schiller, stworzyć wówczas w Łodzi teatr będący wyrazem nastrojów rewolucyjnych, nurtujących masy robotnicze.

W latach 1938—39 wystawił Schiller w Łodzi „Nieboską komedię" w nowej inscenizacji, która będąc setną z kolei w jego karierze teatralnej spotkała się ze szczególnie żywym oddźwiękiem w prasie i opinii kulturalnej miasta. Ukazały się następnie w reżyserii Schillera: „Królowa przedmieścia" Krumłowskiego, „Kordian" Słowackiego, który w naszym Teatrze był pierwszą premierą roku 1939, oraz jedna z najcelniejszych jego prac — „Nasze miasto" Thorntona Wildera.

Po wojnie przyjechał do nas Schiller w roku 1946 wprost z obozu jeńców polskich w Lingen i natychmiast rozwinął niezmordowaną działalność: objął dyrekcję Teatru Wojska Polskiego i TUR, założył „Melodram" w gmachu Związków Zawodowych, powołał do życia Wyższą Szkołę Teatralną i stanął na jej czele, stworzył pismo: „Łódź teatralna", został z ramienia Łodzi posłem na Sejm. I dzisiaj stwierdzić możemy z dumą: trzechletni pobyt Schillera w Łodzi — to był ostatni wspaniały rozbłysk jego geniuszu. Łódzkie realizacje Schillera należą po dziś dzień do rzędu najświetniejszych, jakie wydała scena polska w ciągu mijającego 20-lecia. Były to: „Krakowiacy i Górale", największy powojenny triumf Schillera, sławne inscenizacje „Celestyny" Rojasa, „Burzy", odznaczonej pierwszą nagrodą w festiwalu szeks-

Dyrektor i kierownik Artystyczny: FELIKS ŻUKOWSKI

JAN DRDA

IGRASZKI Z DIABŁEM

komedia w 3 aktach

według inscenizacji LEONA SCHILLERA

Osoby

Kabat	KAZIMIERZ IWIŃSKI
Sarka Farka	ALEKSANDER FOGIEL
Lucjusz	MACIEJ MAŁEK
Solfernus	ANTONI LEWEK
Ballial	BOHDAN WRÓBLEWSKI
Belzebub	FELIKS ŻUKOWSKI
Omnimor	JÓZEF ŁODYŃSKI
Karborund	JERZY ĆWIKLIŃSKI
Pustelnik	ZYGMUNT NOWICKI
Teofil	WIESŁAW OCHMAŃSKI
Hubert	ZYGMUNT MARZEC-MARCZEWSKI
Diabeł I	HENRYK STASZEWSKI
Diabeł II	HENRYK JÓŹWIAK
Diabeł III	JAN SZAFAŁOWICZ
Disperanda	ALINA KULIKÓWNA
Kasia	LENA WILCZYŃSKA
Pokusa I	HANNA MAŁKOWSKA
Pokusa II	LEOKADIA PILARSKA
Pokusa III	EWA MIROWSKA
Anielice	BOŻENA DARŁAKÓWNA BARBARA JAKLICZ ALICJA KRAWCZYKÓWNA ALICJA ZOMER
Aniołowie	JERZY BALBUZA MAREK SOBCZYK KAZIMIERZ WOŹNIAK EUGENIUSZ KORCZAROWSKI
Szewczyk	ZYGMUNT MARZEC-MARCZEWSKI

Scenografia: OTTO AXER

Przekład: ZDZISŁAW HIEROWSKI

Reżyseria: FELIKS ŻUKOWSKI

Choreografia: JADWIGA HRYNIEWICKA

Muzyka:
TOMASZ KIESEWETTER
WŁADYSŁAW RACZKOWSKI

Asystent reż: HENRYK JÓŹWIAK

Kierownictwo literackie: STANISŁAW BRUCZ

Wicedyrektor: SABINA NOWICKA

Przygotowanie muzyczne: BOGDAN PAWŁOWSKI i STANISŁAW STERNBLITZ

ŚWIATOWY DZIEŃ TEATRU

pirowskim, „Igraszek z diabłem“ Jana Drdy, „Na dnie“ Gorkiego; dwa prześliczne widowiska ludowe „Gody weselne“ i „Kram z piosenkami“ oraz 3 sztuki współczesne, którym inwencja Schillera przydała blasku ponad miarę talentów autorskich. Po wyjeździe do Warszawy w roku 1949 Schiller dokazał jeszcze takich rzeczy jak nowe inscenizacje oper moniuszkowskich, zorganizowanie SPATIF-u i założenie „Pamiętnika teatralnego“. Jednakże trzy powojenne sezony łódzkie pozostaną w historii jako ostatnie sezony urodzaju w twórczości bezsprzecznie największego artysty teatru, jakiego wydała Polska w pierwszej połowie bieżącego wieku.

Ale Schiller nie należy jeszcze do oficjalnej i akademickiej historii teatru. Leon Schiller żyje i nadal kształtuje oblicze sceny polskiej dzięki swym osiągnięciom, które w swoim czasie były wprawdzie rewelacyjne i nowatorskie, ale dzisiaj stanowią chleb powszedni teatru, naturalne składniki jego praktyki codziennej. I to jest właśnie znamię indywidualności naprawdę wielkiej — owa zdolność roztapiania się w powszechności.

ZDZISŁAW HIEROWSKI

TWORCZOSC JANA DRDY

Wyjątkowy przez swą doskonałość debiut prozatorski dwudziestopięcioletniego Jana Drdy przychodził literaturze czeskiej w samą porę. Był rok 1940. Na liście strat kultury czeskiej widniało już wielkie nazwisko Karola Capka, największego powieściopisarza i dramaturga międzywojennego dwudziestolecia, człowieka któremu sił nie starczyło, by przeżyć tragiczny rok 1938. Zanim przyszła wolność, miały się na tej liście pojawić jeszcze nazwiska jego brata Józefa, którego zabrał obóz koncentracyjny, drugiego obok Karola Czapka mistrza nowoczesnej prozy czeskiej, Władysława Vanczury, rozstrzelanego na prawach pierwszeństwa za śmierć Heydricha w r. 1942, Józefa Fuczika, Karola Dvorzaczka i wielu innych. Odejścia ich pozostawiały puste, nie do wypełnienia szczerby, przerywały nić rozwojową coraz pełniej rozkwitającego piśmiennictwa.

Drda stanął mocno w literaturze już pierwszym swym krokiem. Zdobył czytelnika i krytykę, osiągnął pozycję i sławę, o które inni pisarze zmagają się latami pracy, pierwszą powieścią „Miasteczko na dłoni .

Dowodem, że jego zainteresowania dramatopisarskie rozwijają się równarzędnie z zainteresowaniami dla prozy powieściowej, jest fakt, że już ten sam rok przynosi jego debiut sceniczny — wystawioną przez E. F. Buriana w teatrze „D. 40“ sztukę z życia górników „Jako i my odpuszczamy“. W następnych latach, po pogodnej jednoaktówce „Magdalenka (1941), górę bierze w jego twórczości powieść. W r. 1941 wychodzi „Żywa woda“, powieść psychologiczna o proletariackim chłopcu, który mimo wszystkie przeszkody osiąga swój życiowy cel — sztukę. W r. 1943 ukazują się „Wędrówki Piotra Siedmiołgarza“, czerpiące swój niezwykle bogaty materiał ze świata stworzonego przez fantazję szaleńca. Pozostałe lata wojny wypełniają felietony, których niejeden motyw odbija się śladem w późniejszej twórczości, i charakterystyki dzieł ulubionych rzeźbiarzy i malarzy. Dopiero rok 1945 stanowi dalszy krok na rozpoczętej pięć lat przedtem drodze. Powstaje zbiór opowiadań o bohaterskich dniach Pragi w maju 1945 r., „Niema barykada“, i pozornie oderwana od rzeczywistości powojennej komedia „Igraszki z diabłem“.

W pierwszych latach twórczości spojrzenie na świat, człowieka i życie kształtuje się u Drdy niewątpliwie w kręgu głębokiego humanizmu Karola Czapka — z zasadniczą jednak różnicą postawy filozoficznej. Nie przejął Drda od Czapka nic z jego pesymizmu i relatywizmu. Jest natomiast urodzonym i świadomym wartości, jakie kryje ta postawa, optymistą, najżarliwszym przyjacielem każdego człowieka i najbardziej oddanym sprzymierzeńcem życia. Dla nie znającego twórczości Drdy czytelnika wystraczającym sprawdzianem tego będzie choćby tylko komedia „Igraszki z diabłem“. Ale w tym samym duchu utrzymana jest sztuka „Jako i my odpuszczamy‘, stanowiąca jak gdyby przetransponowanie wątku Czapka z powieści „Meteor“ w środowisko górnicze. Ten sam nurt odnajdziemy bez trudu w „Wędrówkach Piotra Siedmiołgarza“, dla których jakby motyw wstępny tworzy tragedia wiejskiego wariata, Jana Pójdziesz, z „Miasteczka na dłoni“. Ta właśnie pierwsza powieść Drdy jest też najzupełniejszą pochwałą życia, jego piękna i bogactwa, najgorętszym wyrazem umiłowania prostego, zwyczajnego człowieka. Wiąże to Drdę nie tylko z Czapkiem, lecz i z francuskim populizmem, a nie brak tu chyba i śladów odosobnionej w twórczości Romain Rollanda powieści „Colas Breugnon“. Nie chodzi o wzory literackie, lecz o wskazanie tego, co łączy twórczość Drdy z literaturą czeską i europejską. W swym humaniźmie optymistycznym i populiźmie nie był Drda zresztą w Czechosłowacji samotny. Do tej samej rodziny literackiej należy Edward Bass ze swoją epopeją cyrkowych włóczęgów „Cyrk Humberto“, zamordowany przez Niemców powieściopisarz Karol Polaczek, przez niektóre swe książki tacy pisarze, jak Jarmila Glaza-

rowa, Beniamin Kliczka („Do ostatniego tchu'), Karol Novy („Chcemy żyć"), Zdenek Niemeczek i spora grupa innych.

Dramatopisarstwo Drdy, jeśli chodzi o dwie najważniejsze jego pozycje — sztukę „Jako i my odpuszczamy" oraz komedię „Igraszki z diabłem" — dalekie jest od ujęć kameralnych i konstrukcji realistycznej. Jeśli w pierwszym wypadku znać może pewne ślady wpływu dramaturgii Czapków i dramaturgii francuskiej, gwałcącej świadomie realizm dla osiągnięcia efektów poetyckich, to „Igraszki z diabłem" zdają się wywodzić wprost z ducha, atmosfery i poczynań teatru E. F. Biurana, mistrzowskiego interpretatora wątków ludowych, materiału, jakie kryje legenda ludowa, wierzenia i pieśń.

Problemem sztuki „Jako i my odpuszczamy" jest zagadnienie winy, jakiej dopuszcza się człowiek na towarzyszu pracy i nieszczęścia w obliczu śmierci, i sprawa odpuszczenia tej winy w duchu chrześcijańskiego przebaczenia. Chodzi o typowy motyw górniczy, o katastrofę i postawę, jaką zajmuje w niej zagrożony człowiek. Chodzi o zbrodnię ratowania siebie kosztem drugich. Zbrodnia więc z rzędu najdrastyczniejszych, z rzędu tych, które dostarczały tak obfitych motywów naszej dramaturgii sięgającej po tematykę okupacji i obozów. Drda przeprowadza tezę, że jedynie godną w tym wypadku postawą drugiego człowieka jest przebaczenie. Akcja sztuki toczy się w dwóch wymiarach: szpitalnej rzeczywistości i snów, które stają się dla rozwiązania konfliktu moralnego sztuki czynnikiem decydującym.

„Igraszki zdiabłem' mogą wydać się komuś spokrewnione z „Zaczarowanym kołem" Rydla. To przypomnienie jest bardzo pożyteczne dla oceny sztuki. Powierzchowna zbieżność niektórych motywów tym silniej podkreśla całkowitą różność „Igraszek" w zestawieniu z melodramatem Rydla. Komediowość ujęcia, świadome stosowanie prymitywnych środków literatury ludowej, nabierających zupełnie nowego blasku i niezrównanej świeżości przez zaprawienie ich uśmieszkiem pobłażania i lekkiej ironii, wprowadzenie w ludowe schematy nie po ludowemu ukształtowanych pojęć i myśli, lekka karykaturalność w rysunku postaci i sytuacji — wszystko to daje pełen naiwnego uroku obraz sceniczny, wytrzymujący śmiało próbę smaku literackiego i tego odczuwania, jakie właściwe jest widzowi literacko mało przygotowanemu. Jest w tym wszystkim i morał ludowy, bardzo prosty i ocalony dla sceny przez dowcip, jakim go autor okrasił, jest i w niektórych partiach dialogu oraz w kilku sytuacjach morał głębszy, podany tak naturalnie i bez ozdób stylistyczno-filozoficznych, że go niemal nie zauważamy, choć bez wątpienia zachowujemy w pamięci.

ZDZISŁAW HIEROWSKI

A. M. PISZA

O „IGRASZKACH Z DIABŁEM"

Nie tylko czescy lirycy i epicy, ale również autorzy dramatyczni minionej doby uciekali się do alegorii, żeby wypowiedzieć to, co im leżało na sercu, żeby przemówić za swój lud i do ludu o nieugiętej wierze w ostateczne zwycięstwo prawdy, sprawiedliwości i człowieczeństwa nad kłamstwem, podstępem i krwiożerczą przemocą. Do podobnej baśniowej przenośni sięgnął Jan Drda w swym trzecim utworze dramatycznym, w komedii „Igraszki z diabłem", w której ukryty, istotny sens był jednak tak wyrazisty, że trudno było się spodziewać, aby mogła ujrzeć światło dzienne za czasów niewoli. Choć pojawia się na scenie po wyzwoleniu, nie osłabiło to jej aktualności, wartości moralnej ani piękna artystycznego, nie mówiąc o tym, że działa sugestywnie dzięki doświadczeniom, które były bezpośrednią podnietą do napisania sztuki.

Wertując rękopisy dramatycznych nowości możemy przekonać się, jak często autorzy przenoszą konflikt między dobrem i złem, który w tak zwyrodniałej formie pokazała nam niedawna przeszłość, na symbolicznie pojętą walkę między Bogiem i diabłem o ludzką duszę i los. O ile większość tych prób cechuje brak kompozycji i schematyczność, o tyle komedia Drdy ma tę zaletę, że jej autor za tło konfliktu obrał sobie rodzimą atmosferę bajek, w których od wieków człowiek był przedmiotem i bohaterem sporu między istotami niebiańskimi a siłami piekieł. Najistotniejszym powodem, dla którego Drda przeniósł całą akcję w krainę bajeczną, jest jego rozmiłowanie w legendach i baśniach ludowych. Niewątpliwie, pisząc „Igraszki z diabłem" autor usiłował stworzyć nowoczesną sztukę ludową o specyficznym stylu i duchu i tym samym nawiązać do tradycji czeskiego dramatu J. Tyla, do jego rozmiłowania w baśniowej symbolice, znajdującej nowy oddźwięk w naszej poezji dramatycznej.

Komedia Drdy zawdzięcza swój urok choćby tej miłości, z jaką zanurza się w bajkowy świat ludowej fantazji. Jego diabły, dobroduszny anioł, dziki rozbójnik — to figurki jakby wyjęte z ludowych obrazków czy odpustowych kramików z piernikami; również pozostałe postacie tchną swojskim czarem, znanym nam nie tylko z bajek, ale także z rysunków Alesza, Lady czy Trnki. Ileż ulubionych motywów Drda z wrodzoną sobie oryginalnością prezobraził w nową historię; czy to motyw „diabła i Kaśki", czy „Łoża Madejowego", czy „Strasznego młyna". Parodiując te tradycyjne motywy i typy opromienia je przecież miłym, ciepłym humorem, któremu obok ludzkiej serdeczności, nieobcy jest nastrój tragizmu i bohaterstwa. Jest zupełnie oczywiste, do kogo autor

czyni aluzje i przeciw komu kieruje ostrze swej komedii, wywodząc swe potwory z diabelskiej hierarchii i ukazując sceny piekielnej kaźni.

Nie chodziło mu jedynie o żart i dowcip; raczej chciał baśniowym nastrojem pobudzić ludzką wyobraźnię by poprzez nią trafić do uczuć patriotycznych ludu czeskiego. Z jego ducha czerpie ten kipiący humor, którym w swej komedii rozbraja i pokonywa ludzkie zło i słabostki. Postać bohatera, dzielnego weterana Marcina Kabata, żywcem wyciętego z rysunków Alesza, postać, której rodowód sięga niepamiętnych czasów w naszej literaturze i sztuce ludowej — to po prostu typowe ucieleśnienie ludowej natury czeskiej. Tylko z pomocą nieba rzuca się w bój z Belzebubem ten zuch, który nie wie co to strach; sprytem i dowcipem zwycięża tępotę i podstęp mieszkańców piekła, by w ostatecznej rozgrywce urosnąć do miary bohatera niemal patetycznego, a przy tym prostego i naturalnego, nie dającego się skusić ani złamać.

Kabat reprezentuje wrodzone poczucie sprawiedliwości ludu; z bezkompromisowym oporem w stosunku do zła łączy wstręt do obcego ludowi świętoszkostwa i pychy samolubnych faryzeuszy. Instynktownie odróżnia łotrostwa, dla których nie ma zmiłowania, od win, które można odkupić czynem.

Komedia Drdy ukazała się na scenie w tym roku, w którym lud Marcina Kabata, lud dobrej woli, zakończył i wygrał straszliwą i krwawą walkę z piekłem na ziemi.

A. M. PISZA

NASZE NAJBLIŻSZE PREMIERY

MIROSŁAW WAWRZYNIAK

PIELĘGNIARZE

WILIAM SZEKSPIR

WIECZÓR TRZECH KRÓLI

CENA ZŁ 2.–

Zakłady Graficzne RSW „Prasa" — Łódź, Żwirki 17
Zam. 858. N. 2000. III. 64. F-4/1233